

## LA PERSPECTIVA POLÍTICA EN *AZUL...*

En el 130 aniversario de la primera publicación de *Azul...* consideramos oportuno revisar la opinión de Juan Valera, al parecer compartida por Fidel Coloma González quien la cita en su *Introducción al estudio de Azul...*<sup>1</sup>, al hablar del "*Tema central en Azul...*"<sup>2</sup>: "*Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo*".

### A) El título: *Azul... El Sático*

En *Historia de mis libros*, Darío afirma que "*No conocía aún la frase 'l'Art c'est l'azur'*" cuando puso el título de *Azul...* a su libro, lo que contradice Coloma<sup>3</sup>, refiriéndose a la nota I de la segunda edición (Guatemala, 1890) donde "*Darío comenta el verso victorbuguiano y afirma que 'explica el porqué del título de la obra'*".

El diario *La Epoca* de Santiago de Chile anunció la publicación del libro primero bajo el título "*El año lírico*" (octubre 15, 1887) y después bajo el de "*El rey burgués*" (noviembre 16, 1887), y sólo por no "*chocar*" al posible mecenas don Federico Valera ni entrar en conflicto con don Eduardo Mac Clure, director de *La Epoca* y modelo para "*El rey burgués*" según Samuel Ossa Borne, fue adoptado el título *Azul...*<sup>4</sup>.

Sin embargo varios elementos nos permiten comprender más precisamente porqué fue elegido este último. "*El año lírico*", sección con la que termina el poemario, empieza contando los amores entre dos aves, el macho de plumas negras y la hembra de buche blanco ("*Primavera!*"), y concluye con la imagen del gavilán matando a una

---

<sup>1</sup>Fidel Coloma González, *Introducción al estudio de Azul...*, Managua, Manolo Morales, 1988, p. 56.

<sup>2</sup>*Ibid.*, cap. III.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>4</sup>*Ibid.*, pp. 20-21.

paloma ("*Anagké*"). La paloma bucólica, "*feliz*" porque es suya "*la floresta*", de "*Anagké*" nos recuerda al poeta amante de la Naturaleza del "*Rey burgués*", cuento inspirado en Hugo. *La leyenda de los siglos* en cinco volúmenes fue publicada entre 1855 y 1883. Si bien "*Un voleur à un roi*"<sup>5</sup> parece prefigurar la arenga del poeta al rey burgués de Darío, no cabe duda de que "*La Flûte*" (poema no datado de *Les Destinées* d'Alfred de Vigny), y ante todo "*Le satyre*" hayan directamente inspirado el cuento.

"*Le satyre*" es el más famoso poema de *La leyenda de los siglos*, presente en la obra desde 1855. Inspirado en la egloga "*Silenus*" de Virgilio, tuvo gran influencia sobre toda la poesía del fin del siglo XIX. El mismo Hugo reutiliza el tema en otros dos poemas del libro: "*Le Titan*" y "*Le géant aux dieux*" (este último publicado en la segunda edición en 4 vol., de 1877). "*Le satyre*" se divide en cinco partes: una introducción; "*Le Bleu*"; "*Le Noir*"; "*Le Sombre*"; y "*L'Etoile*". En él se confrontan los dioses, en especial Hércules y Apolo, al fauno Marsias, paradigma de lo humano.

Coloma<sup>6</sup> apunta: "*En realidad, encontramos en el libro ("Azul...") la palabra "azul" más de medio centenar de veces. Aplicada a la naturaleza (al cielo), a las personas (ojos, pupila), a las cosas (cuarto, salón, tapices), el término agrega cierta idea de pureza, de trascendencia*". El mismo Darío nos dice en *Historia de mis libros*: "*el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el "coeruleum", que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro*"<sup>7</sup>. He aquí la clave de la simbología del color azul en Darío. Igualmente notable es la recurrencia del color azul en *La leyenda de los siglos* como símbolo celestial. En "*Le satyre*" el fauno "*negro*"<sup>8</sup>, el "*Hombre*"

---

<sup>5</sup>Victor Hugo, *La légende des siècles*, París, Garnier Flammarion, 2 v., t. 2, p. 92.

<sup>6</sup>Coloma, pp. 17-18.

<sup>7</sup>Rubén Darío, *Historia de mis libros*, Managua, Nueva Nicaragua, 1988, pp. 38-39.

<sup>8</sup>Hugo, p. 12.

Marsias creado por Vulcano<sup>9</sup> y llevado por Hércules se enfrenta a los dioses en el azul, el "*cielo de los dioses*"<sup>10</sup>.

Hugo definía *La leyenda de los siglos* como la historia de la liberación progresiva de la humanidad. De ahí que en su obra Hugo identifica finalmente el poeta a Pan, el Gran Todo, el hombre obligado a violar lo Desconocido, a destripar la Esfinge (como se expresa en "*Solitudes coeli*", segunda parte de *Dieu*). Es esta superación de Dios que clama el fauno al final de "*Le satyre*": "*Place à Tout! Je suis Pan; Jupiter! à genoux*"<sup>11</sup>.

### **B) Azul... y Prosas Profanas**

Así el negro fauno revienta la azulada bóveda celestial y se iguala a los dioses. En *Les contemplations*, VI, Hugo habla del "*noir cerveau du Piranèse*" y en *La leyenda de los siglos* de "*nous le noir genre humain farouche, nous la plèbe*"<sup>12</sup>. La identificación entre el poeta y la muchedumbre se encuentra también en *Azul...* "*Le satyre*" abre sobre "*Clarté d'âme - Cerveau des songeurs sacrés*"<sup>13</sup> y "*Les chutes - Fleuves et poètes*". Como el sátiro en Hugo se identifica al poeta, en Darío el poeta se asemeja al sátiro de Hugo, "*vestido de modo salvaje y espléndido*", "*Mesías*" de "*la Gran Naturaleza*" que "*sacudió su cabeza bajo la tempestad*", "*semidios olímpico*". Al sátiro que "*chante le bonheur, l'Atlantide*"<sup>14</sup> responde el poeta "*nacido en la aurora*" que busca "*la raza escogida*" con su "*verbo del porvenir*".

El rey burgués que se le opone y "*junto al corzo o jabalí sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas*" mientras "*las*

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 17.

*mujeres batían palmas con movimientos rítmicos y gallardos... rey sol, en su Babilonia llena de música, de carcajadas y de ruido de festín*" se define como un Hércules-Apolo asesino de la Naturaleza. Es significativa la advertencia del poeta al rey: "*Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cosida y el otro de marfil*". El rey para distraerse pone entonces al poeta insolente a tocar música. "*Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales.../... Y... (el poeta hambriento (de dar) vueltas al manubrio: tiririrín, tiririrín... avergonzado a las miradas del gran sol.*" Obviamente el poeta sometido al rey burgués es un nuevo Marsias herido por un falso Apolo, un dios humano que goza no del arte sino del oro. Su lugar (el porvenir, la aurora), su pueblo (la raza escogida) como su contraposición con lo blanco (abandonó a la musa de carne de la ciudad "*con el rostro lleno de polvos de arroz*", se opone al rey rico y rodeado de cisnes, sus lágrimas lo acercan a la "*tierra negra*", muere en la nieve "*implacable y helada como gorrión que mata el hielo*") le hacen el poeta de América. Sus "*alas de huracán*" le asemejan al famoso dios del trueno de los indígenas<sup>15</sup>. Identica oposición se encuentra entre Pan y Apolo en "*Palabras de la satiresa*" en *Prosas Profanas*.

Más claramente todavía, en la penúltima estrofa del poema "*Canto de Vida y Esperanza*" (París, 1904), que, como el conjunto, funciona sobre la base de la oposición entre antigüedad y modernidad (estrofa 3), infancia y melancolía (estrofa 4), alma y cuerpo (estrofas 6-7), "*intelecto*" y "*corazón*" (estrofas 13 y 16-18), crepúsculo y "*hora de la melodía*"(-mediodía)/"*de madrigal*"(-madrugar) o de la "*aurora*" (estrofas 7-8 y 25-26), Psiquis y Pan (estrofas 9-24), Darío aclara el simbolismo para él humano, natural y carnal ("*la armonía del gran Todo*", estrofa 20), y por ende ctónico del color azul ("*luz oscura*", "*verdad inaccesible (que) asombra*", "*secreto ideal (que) duerme en la sombra*", estrofa 23), liberador de "*la caña de Pan (que) se alza del lodo*":

---

<sup>15</sup>V. R. Lehmann-Nitche, *Revista del Museo de la Plata*, No. 26, 1922, pp. 15-68.

"Del crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira,  
bruma y tono menor - ¡toda la flauta!,  
y Aurora, hija del Sol - ¡toda la lira!"

Ahora bien la identificación del sátiro, paradigma de la humanidad, con Prometeo, Cadmo e Ixión en Hugo<sup>16</sup>, la insistencia consecuente en el destino prometeico de los hombres que aprenden a dominar no obstante la Muerte y la Fatalidad<sup>17</sup> por medio del trabajo (en especial la agricultura) y la ciencia: "Obéis, germe, naît"<sup>18</sup> dicen a todas las cosas, nos colocan ante un planteamiento de orden epistemológico idéntico al que encontramos en el "*Coloquio de los Centauros*".

En Hugo el hombre-fauno entre "*Olympes bleus et ténébreux Averno*"<sup>19</sup>, "*larve d'un dieu*", debe apoderarse de "*la chaine d'azur,... la chaine du ciel*" y así "*l'azur du ciel sera l'apaisement des loups*"<sup>20</sup>; según la misma dialéctica (de la que vemos muy bien como pudo integrarse a la problemática latinoamericana de Darío), es irónicamente que en "*Las Razones del Momotombo*", Hugo pone en boca del volcán nicaragüense las palabras: "*el hombre blanco, es como el cielo azul*", cuando ve llegar por primera vez a los conquistadores, y cree su dios mejor que el de los indígenas.

Es también a Hércules, constructor de la Atlántida según el catalano Jacint Verdaguer en su conocido libro epónimo<sup>21</sup> (1878) publicado por primera vez sin autorización del autor en catorce

---

<sup>16</sup>Hugo, pp. 10-18.

<sup>17</sup>*Ibid.*, pp. 18-20.

<sup>18</sup>*Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 23. Lo que nos remite a las primeras líneas de nuestro artículo sobre "*Los Motivos del Lobo*".

<sup>21</sup>V. Jacint Verdaguer, *La Atlántida*, Madrid, Planeta, 1992.

números consecutivos de 1877 de la revista catalana de Buenos Aires *L'Aureneta* tras haber obtenido el premio de la Diputación de Barcelona en los juegos Florales del mismo año, que se opone el sátiro huguesco<sup>22</sup>, al igual que los centauros del "*Coloquio*".

Pero la concordancia va más allá todavía. Si una fuente posible del "*Coloquio*" es *La Atlántida* de Verdaguer, otra es "*L'âbime*", último poema de *La leyenda de los siglos* donde "*El Hombre*" dialoga con personificaciones zodiacales. Las figuras mitológicas citadas por los protagonistas son las mismas (Deucalión,...) en "*El coloquio*" y en "*L'âbime*".

Mientras la simbología zodiacal que encontramos en "*Le satyre*"<sup>23</sup> nos devuelve a poemas como "*Año nuevo*" el carácter gnóstico del fauno "*Dios-aparecido*" prefigura aquí el Pan de *Prosas Profanas* o del frontispicio de *Los Raros*<sup>24</sup>.

Más generalmente "*El fardo*" prefigura "*Sinfonía en gris mayor*"; "*La ninfa*", "*Era un aire suave...*"; "*Venus*" y "*De invierno*", "*Para una cubana*", "*Para la misma*" y "*Bouquet*"; "*El palacio del sol*" en su título prefigura a "*El país del sol*" pero en su temática a "*Sonatina*"; "*Pensamiento de otoño*" prefigura a "*Año nuevo*". En sus motivos y en sus temas también *Azul...* prefigura a *Prosas Profanas*. En cuanto a los motivos son ya numerosas en *Azul...* las referencias al "*Jardín de las Hespérides*"<sup>25</sup>, a "*La selva indiana*"<sup>26</sup>, al "*jardín de oro*"<sup>27</sup>, al "*ocre de oriente, boja de otoño*"<sup>28</sup>,

---

<sup>22</sup>Lehmann-Nitche, pp. 8, 11-12, 17.

<sup>23</sup>*Ibid.*, pp. 9 et II.

<sup>24</sup>V. Darío, *Prosas Profanas*, ed. de Ignacio Zulueta, Madrid, Castalia, 1983, p. 36 y nota 44 pp. 36-37.

<sup>25</sup>Darío, *Azul...*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1993, p. 60.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 117.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 124.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 154.

a Wagner<sup>29</sup>, a Watteau<sup>30</sup>, a Lohengrin<sup>31</sup>, a la "Bella del bosque durmiente"<sup>32</sup>, así como son recurrentes las referencias al león, símbolo de la América hispánica en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, al Oriente, al sueño, a la esfinge, a los sátiros y al cuello. En cuanto a los temas citaremos la serie de oposiciones entre "los cuerpos y... las almas"<sup>33</sup>, la muchedumbre y la sociedad culta<sup>34</sup>, la musa fiel y la musa infiel, el hombre moreno y la mujer rubia, y más generalmente entre lo negro y lo blanco, entre la "noche fría" de "la blancura implacable y helada"<sup>35</sup> y la aurora o sol meridional. Además el velo de la reina Mab como "velo de los sueños"<sup>36</sup> de alguna manera prefigura la evocación reiterada del vellocino de oro del poeta-Jasón en *Prosas Profanas*.

Ahora bien vimos en nuestro trabajo "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*"<sup>37</sup> que tales motivos y temas, presentes en la obra de Darío desde muy temprano, en poesía por lo menos desde *Epístolas y poemas*, revelan y soportan un discurso claramente latinoamericanista. Entonces al plantear que los temas y motivos de *Azul...* prefiguran los de *Prosas Profanas* y se integran a la orientación general de la obra de Darío nos percatamos de que esos motivos y temas en *Prosas Profanas* sólo retoman, desarrollan y profundizan una dialéctica ya presente en *Azul...*

### C) Introducción al estudio estructural de *Azul...*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>34</sup> V. Coloma, pp. 63 ss.

<sup>35</sup> *Azul...*-Guaymuras, p. 34.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>37</sup> Norbert-Bertrand Barbe, "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*", *La Prensa Literaria*, 5/7/1997, pp. 4-6.

No es necesario volver sobre la situación económica del Chile de la época y su influencia en *Azul...*, lo que resulta obvio en "*El rey burgués*", "*El fardo*" o "*La canción del oro*", cuestión suficientemente estudiada por Coloma y Jorge Eduardo Arellano (*Azul... de Rubén Darío-Nuevas perspectivas*) entre otros.

En "*Medallones*", sección recordando a los "*Medallones*" y "*Tumbas*" que en sus *Poesías* (1862-1896) Stéphane Mallarmé dedicó a los que le influenciaron, resalta el discurso latinoamericanista de Darío. Se trata de una serie de odas a poetas del continente, incluyendo las odas a Withman el rudo poeta de la unión americana, el "portugués" Catulle Mendés, y Leconte de Lisle. Arellano nos ofrece un precioso testimonio de las diversas fuentes e influencias de Darío destacando la presencia de Mendés en el "*proyecto francés*" de *Azul...*

La crítica ha hablado de la orientación parnasiana de Darío sin desentrañar lo que ello implica. Darío es parnasiano, simbolista, flaubertiano y ante todo huguesco, y no se trata de una "pose", ni siquiera de una comunión de gusto e intereses con movimientos o artistas estéticamente atraentes. Ser discípulo de Hugo, parnasiano, y compartir las aficciones del simbolismo significa aceptar modelos de representación provenientes de un estricto código lingüístico y simbólico<sup>38</sup>. En Leconte de Lisle, jefe de fila del parnasianismo, podemos hallar el origen y la recurrencia de elementos darianos como la concepción de una Grecia con blancura de estatua (*Poèmes*

---

<sup>38</sup>Fenómeno de compenetración entre los movimientos de la época que, lejos de ser particular a la obra de Darío representa un aspecto determinante del "*internacionalismo*" de las corrientes de finales de siglo, v. por ej. Gilles Néret, *Aubrey Beardsley*, Köln y París, Taschen, 1998, pp. 7-8. Dentro de esta mentalidad cosmopolita de los artistas, que quieren acabar con las limitaciones ideológicas impuestas por la opresión del exceso de puritanismo de la sociedad burguesa de la época, se entienden tanto las devianaciones sexuales de Oscar Wilde o Aubrey Beardsley, como, más generalmente, la apología del amor y en particular de la sexualidad, es decir del "*erotismo*", v. *ibid.*, por Baudelaire, Rops, Beardsley, o Darío. De hecho, el erotismo ostentado y extremoso del arte viene a ser una arma política, como se ve muy bien en Darío, notablemente en *Epístolas y Poemas*, *Azul...* y *Prosas Profanas*, tres poemarios donde el amor sirve de alegoría a la escenificación del discurso latinoamericano.



*antiques*, 1852) y al mismo tiempo "*farouche*" (*Les Erinnyes*, 1873), así como una suerte de orientalismo esencialmente ubicado en la antigua India (*Apollonide*, 1888). Lo mismo que la obsesionada relación víctimas-verdugos del "*poète des bêtes de proie*" (ver la nota de "*Estival*"). La presencia de héroes libertadores como Heraklés y los fieles de los dioses caídos ("*Le Rumoi*", "*Le barde de Temrah*") como Níobe "*la gran vencida*". Darío como Leconte de Lisle canta a la política y al amor. Igual que el poeta de la princesa triste Leconte de Lisle en su evocación del encuentro con una virgen que ha de morir después revive el recuerdo de su isla natal (La Réunion) y de las caricias maternas ("*Le Manchy*", "*L'illusion suprême*"). En Sully Prudhomme como en Darío encontramos la elegía del "*Vase Brisé*". Volveremos a la simbología del azur "*décadent*" en Mallarmé<sup>39</sup>. Es pues hacia una lectura mitoanalítica de *Azul...* que nos lleva la evidenciación de un léxico común a los movimientos de la época. Así como en "*Medallones*", a poner también en paralelo con la obra de Mallarmé, ya lo hemos dicho, resalta la posición latinoamericanista (en el mismo soneto a Leconte de Lisle la figura del león refiere tanto a "*Estival*" como a la América hispánica de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*), en "*Sonetos*" resulta evidente al comparar esta sección con "*Echos*", tres poemas que aparecieron sólo en la edición de 1890 por los que Darío sintió una vergüenza (injustificada) por su francés.

La dicotomía Heraklés-Pan en la obra dariana cobra especial interés: observamos la correspondencia entre "*A un poeta*" y "*Caupolicán*", primer poema de "*Sonetos*" inspirado en el episodio de la muerte del jefe indígena de la *Araucana* de Ercilla en el que el héroe adquiere un valor crístico igual que Pan en "*A Verlaine*" de *Prosas Profanas*. Caupolicán, "*Dios-aparecido*" como Pan, supera según el poema a Hércules y a Sansón. De ahí que el poeta "*Hércules loco... a los pies de Onfalía*" de "*A un poeta*" aparece como su contrario. "*Lirio*", la mujer que lo encadena es "*Venus*", musa blanca que espera

---

<sup>39</sup>Que adquiere todavía más fuerza en Darío, ya que el azul es en la lengua española (como también en el italiano) el color titular del salvador Príncipe de los cuentos.

la violación del poeta en "*Invierno*" (como en "*Bouquet*" de *Prosas Profanas*), "*rosa roja que fuera flor de lis*" y que añora el poeta del alba y del Trópico; la "*Gloire*" de los "*Echos*" periodísticos. *Azul...* presagia en eso también el doble proceso de hallazgo y superación como de dudas e incertidumbres ("*Yo persigo una forma...*") del poeta de América de *Prosas Profanas* ante la musa blanca. Es interesante que el título "*Echos*" evoca entonces a la ninfa que siempre escapa a Pan, símbolo del poeta como vimos.

Partiendo de estas constataciones podemos emprender con más seguridad nuestra lectura de *Azul...* Cada cuento y cada parte parece girar alrededor de esta figura central. No obstante dividiremos nuestro estudio en dos partes: las identificaciones "seguras" y las todavía "inseguras". Cabe precisar que estas últimas deben considerarse en vía de identificación, pues no podrían poner en tela de juicio el esquema global de la obra ya que la misma sistematicidad de las identificaciones seguras incita más a considerar un mecanismo globalizante en la estructuración del texto de parte del autor que a rechazarlo, lo que sencillamente no tendría ningún sentido.

No obstante la división casi perfecta entre textos con referencias explícitas a personajes de la mitología latina y a los de la mitología sajona ("*El velo de la reina Mab*", "*El rubí*" y por ende "*La canción del oro*", el tema clásico de la princesa triste en "*El palacio del sol*"), cada uno de los "*Cuentos en prosa*" parece referir implícitamente a un tema de la mitología clásica greco-romana. "*El rey burgués*" da la pauta a toda la obra.

En "*La ninfa*" ésta se encuentra en el estanque como el poeta del "*Rey burgués*". Los sátiros aparecen aquí como seres antiguos anteriores al cristianismo. Por eso se oponen a los santos. Sólo nos los recuerdan las obras de arte. Al ver las ninfas blancas que se ríen de él el poeta se declara "*fauno burlado*". Como siempre varias referencias se superponen en el poema. Numa y Egeria, Acteón y Artemis (hermana de Apolo), Citeres. Lesbía, que come carne, besa

a un animal de pelo blanco y se asocia a la evocación de Frémiet, escultor especializado en los animales como lo recuerda Darío en nota, aparece como una verdadera antigua diosa cazadora. El poeta nos cuenta aquí sus afanes por la musa (egería o ninfa) blanca. El mismo nombre de Lesbia alude a este hallazgo imposible. Metamorfoseado en fauno el poeta se identifica con Pan cuyos amores con la diosa casta (identificada con Selene) nos cuenta la mitología clásica. Interesante es la alusión al emperador Numa Pompilio que por haber revelado que las leyes por él promulgadas le habían sido inspiradas por su esposa Egeria, diosa del alumbramiento, fue castigado por Diana quien lo metamorfoseó en fuente donde las vestales sacaban el agua para sus ceremonias rituales. Entonces en "*La ninfa*" la inspiración poética se logra por la sumisión del poeta-Pan a la divina musa blanca, pero también a través de una metamorfosis, el poeta identificándose casi indistintamente con Pan, Acteón o Numa, personajes objetos de una revelación. En eso como veremos se relacionan con el poeta Garcin de "*Pájaro azul*" o los cuatro artistas del "*Velo de la reina Mab*".

"*La canción del oro*", siguiendo el mismo rumbo, opone al pobre poeta, que come su pan moreno, los ricos blancos y rubios ("*donde alzan las velas profusas la aristocracia de su blanca cera*"<sup>40</sup>). En este cuento la posición liberal de Darío es evidente al oponer el poeta a la muchedumbre como masa pero identificarlo como también en "*El fardo*" al pobre como ser individual<sup>41</sup>. Compartiendo al final su pan con una vieja, nos evoca a San Martín (cuya versión negra, San Martín de Porras, es más difundida en América) y aparece como símbolo de la justicia, la equidad y la espiritualidad que literalmente se desvisten de los bienes materiales. Es la importancia central de este tema en la alquimia que nos induce a ver en el poeta harapiento de "*La canción del oro*" una alegoría de Midas. Su "*cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído*" nos recuerda que según Plutarco en *De la*

---

<sup>40</sup> *Azul...*-Guaymuras, p. 58.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 53 y 61-62.

charla por haber votado en favor de Pan en el concurso que le oponía a Apolo, el dios le hizo crecer orejas de asno que Midas logró disimular con una peluca. Pero su barbero, agobiado por el secreto, cava un hoyo en el suelo y murmura: "*Midas, el rey Midas, tiene orejas de burro*". Y unas cañas que crecen ahí agitadas por el viento repiten la frase fatal. Así mismo en el cuento de Darío "*el eco se llevó aquel himno* (del oro), *mezcla de gemido, ditirambo y carcajada*"<sup>42</sup>. Por otra parte el poeta que sacando "*de su bolsillo un pan moreno, comió y dio al viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco*"<sup>43</sup> alude al pasaje en que Midas, después de libertar a Sileno de los campesinos que le acosan y propagar el culto de Dionisos, pide al dios el don de cambiar en oro todo lo que toque, concesión que casi le mata de hambre y de sed de la que al final quiere ser liberado.

Posible alegoría del trágico destino de los indígenas de América (véase "*Tríptico de Nicaragua*"), "*El rubí*" es el relato del viejo Puck que cansado de una vida de labor a sacar oro, diamantes y piedras preciosas de la tierra, enseña a los demás falsos rubis productos de la ciencia humana que se venden en toda Europa<sup>44</sup>. El verdadero rubí dice es el extracto de las entrañas de la tierra, identificada con la blanca mujer amada ("*¿Ninfas? -No, mujeres*"<sup>45</sup>) que robó a un hombre atrayéndola con su brazo musculoso al lugar subterráneo<sup>46</sup> del que un día ella quiere huir para volver con su congénere destrozándose en el intento su cuerpo contra los filos de diamantes rotos incrustados en la cueva del gnomo. Y "*Cuando el gran patriarca nuestro, el centenario semidios de las entrañas terrestre, pasó por allí, encontró aquella muchedumbre de diamantes rojos...*"<sup>47</sup>. Sin duda tal historia, no

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>44</sup>*Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 69.

obstante la referencia a la granada<sup>48</sup> (que evoca más bien Perséfone, pero claro está el hombre del cuento no puede ser Pirítoo) nos devuelve al mito de la ninfa Eurídice que persiguida por Aristeo, hijo de Apolo educado por Quirón y padre de Acteón, fue mordida por una víbora (símbolo fálico sutilmente transformado aquí en brazo extendido debajo del agua). En el mito, idéntico al de Semele y Dionisos, fue Orfeo el tracio, supremo músico, cuyo canto apacigaba a la fieras y conmovía a los árboles y a las rocas, y no Eurídice la eterna prisionera de los infiernos que destrozaron las menades embriagadas. En los dos casos nos encontramos frente a una simbología estacionaria. Al igual que Puck abraza en vano al cuerpo muerto de su amada Orfeo al devolverse sólo encuentra, desvaneciéndose, la sombra fluyente de Eurídice.

"El pájaro azul" donde el poeta loco de amor se enfrenta a su padre, viejo provinciano afortunado y pragmático, rompiendo por rabia y pasión la carta en que se negaba a mandarle más dinero, alude al mito de Atenea. Como Niní, la diosa tiene los ojos garzos (*Teogonía*, v. 924-929), aunque en su *Iliada* (cantos V-VI) Homero le preste ojos verdes<sup>49</sup>. Esta ambigüedad posee un especial interés para la interpretación alquímica de *Azul...* y sobre ella volveremos más adelante. Atenea también se relaciona con Pan. Atenea se encoleriza cuando sorprende a Hera y a Afrodita riéndose de ella cuando su rostro se deforma al interpretar la flauta salida de sus manos, y arrojándola maldice a quien ose ejecutarla. Pan que la recoge es desollada por Apolo que es vencido en un famoso concurso de música. Atenea nació del cerebro de Zeus, y el pájaro azul encerrado en el cerebro de Garcin es liberado a la muerte de Niní. El grito que lanza Atenea al nacer según dice Píndaro hace estremecer el cielo y la tierra y es equiparable a la detonación que sale del arma de Garcin. Niní es la inspiración de Garcin, el hijo pródigo. Atenea es hija de Metis, la inteligencia primordial, devorada

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>49</sup> V. también la referencia explícita de Darío, *ibid.*, p. 89.

por Zeus para impedir el nacimiento del hijo que le suplantaría. Zeus a su vez emascula a Cronos como Garcín rompe la carta de su padre.

"*Palomas blancas y garzas morenas*" cierra la serie de "*Cuentos en prosa*". Opone Inés que se burla del narrador, prima rodeada de palomas<sup>50</sup>, a Elena, "*musa ardiente y sacra*" encontrada donde "*paloma blanca y rubia no había*"<sup>51</sup>, oposición muy explícita<sup>52</sup> entre las "*garzas blancas*" como "*cisnes*" parecidas a "*las damas inglesas... (de) Shakespeare*" y las negras "*más encantador(as)*", algo orientales (véase la referencia al rey Salomón), únicas capaces de revelar "*el secreto de las delicias divinas en el inefable primer instante del amor*"<sup>53</sup>. La referencia a Pablo y Virginia<sup>54</sup> no deja lugar a duda sobre el carácter latinoamericanista del cuento. Inés (del lat. "*Ignus*": "*fuego*") representa a Venus (la diosa del amor cuyo atributo tradicional son las palomas), fuego divino del apacible Anteros, y Elena el fogoso amor erótico, humano y total. La referencia al juicio de París es clara; Darío eligió entre lo divino y lo humano, lo que conlleva a la asunción de su ser trágico. Elena al igual que Pandora fue considerada como una prefiguración de Eva.

Así la sección "*Cuentos en prosa*" se inicia mostrándonos la oposición que hay entre pobreza y riqueza y cierra oponiendo lo humano y lo divino relacionando implícitamente lo primero con la muerte como lo hace Hugo. Los tres cuentos incluidos después llevan la misma simbología. "*El sátiro sordo*", versión humorística del "*Rey burgués*", refiere al destino trágico de Pan y Orfeo (una temática semejante se encuentra también en "*Marina*" de *Prosas Profanas*). "*A*

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 84.

*una estrella*" es un himno a Venus, inalcanzable musa blanca, estrella de la mañana. Cuento que se relaciona a su vez con "*La ninfa*", "*Palomas blancas y garzas morenas*", "*A un poeta*", "*Echos*" y los últimos poemas de "*El año lírico*" y "*Sonetos*". "*La muerte de la imperatriz de China*", que combina los mitos de Narciso y Pigmalión, alude también a lo mismo. Como en "*Palomas blancas y garzas morenas*"<sup>55</sup> América se vuelve lugar de alcance de o para la musa blanca. Igualmente profesa la preferencia por la musa de carne y hueso cuyo color rosado evoca a "*Para una cubana*" de *Prosas Profanas* en su oposición a la blancura marmórea del Ideal (en este caso el busto de la Imperatriz). Ese color rosado de la esposa en "*La muerte de la imperatriz de China*" tiene gran importancia en *Prosas Profanas*, pues siendo una clara referencia al mestizaje americano habla también de la apropiación de la musa por el poeta de América (ver también este proceso de transmutación en "*El rubí*"). Los besos de la esposa vengada en el cuento nos recuerdan los que Pigmalión da a su estatua viva. El mirlo en jaula en el saloncito azul, feliz de la reconciliación de sus dueños, hace del cuento una versión optimista del "*Pájaro azul*", al igual que "*El sátiro sordo*" es una versión humorística del "*Rey burqués*".

La relación entre los textos de las distintas ediciones es igualmente orgánica. Vimos como "*El rey burgués*" y "*Palomas blancas y garzas morenas*" se relacionan en la oposición entre lo humano (pobre...) y lo divino (rico, poderoso,...). Además en los dos cuentos el poeta declara haber abandonado a la musa blanca y sofisticada de la ciudad (o de la civilización). Igual "*La ninfa*", "*El rubí*" y "*Palomas blancas y garzas morenas*" nos hablan del amor imposible con la musa blanca. "*La ninfa*" y "*El rubí*" evocan cada uno a su manera un proceso de desollamiento (ver la referencia a Acteón y a la diosa carnívora en "*La ninfa*"). Mientras "*La ninfa*" cuenta el hallazgo de la ninfa por el poeta-fauno, "*El palacio del sol*" habla de una niña que sólo encuentra la curación al tocar el zócalo de un fauno. "*La canción*"

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

*del oro*" y *"El rubí"* tratan de la codicia de los hombres. *"El velo de la reina Mab"* y *"El palacio del sol"* hablan del diminuto y maravilloso carro de oro de las hadas que cura cualquier tipo de melancolía. *"Aguafuerte"* nos recuerda *"El rubí"*. *"Paisaje"* de *"Album santiagués"* y *"Invernal"* abordan el mismo tema que *"Palomas blancas y garzas morenas"*. Mientras la comparación de la mujer con una hada en *"El ideal"* evoca *"El velo de la reina Mab"* o *"El palacio del sol"*, la relación frustrada del poeta-Pígmaloón con su musa asemeja *"El ideal"* a *"Autumnal"* y *"La muerte de la emperatriz de China"*. *"A un poeta"* al hablarnos de un poeta que añora a su musa aparece como la contraparte del *"Rubí"*. *"El velo de la reina Mab"* como *"El pájaro azul"* y *"La cabeza"* tratan de la inspiración del poeta. Finalmente *"La ninfa"* y *"El pájaro azul"* resaltan a través de la evocación, explícita o no, de las figuras de Numa y Atenea ese tema en la perspectiva de un alumbramiento divino. Más precisa todavía es la alternancia en esta sección entre cuentos sobre la muerte y sobre la resurrección o inspiración, *"La canción del oro"* se ubica como eje central en este conjunto.

#### **D) Tres identificaciones inseguras de *Azul...***

Tres identificaciones quedan inseguras respecto a *"Cuentos en prosa"*.

*"El velo de la reina Mab"* opone al dinero cuatro artistas malditos<sup>56</sup> que aspiran a la musa blanca<sup>57</sup>, por ser ella que posee el velo azul de los ensueños capaz de darles su inspiración. Por el juego de las referencias vemos que el escultor simboliza la antigüedad, el pintor la época moderna, y el músico el siglo XIX. Pero el poeta, a quien le toca el *"cielo azul"*<sup>58</sup>, muy antiguo y muy moderno, une en su arte,

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 52 y 54.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.51.



Logos "*inmortal*"<sup>59</sup>, todas las épocas. La última frase del cuento: "*se bailan extrañas farándulas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito*"<sup>60</sup> describiendo el objeto propio de cada arte parece devolvernos a la imagen de Apolo entre las Musas, inmortalizada por Poussin en *La inspiración del poeta*.

"*El palacio del sol*" nos cuenta la historia de una adolescente de ojos verdes y piel de alba<sup>61</sup>, que se encuentra enferma y a quien ningún medicamento puede curar. Pero "*un día (llegó) a las puertas de la muerte... bajó al jardín... Se apoyó en el zócalo de un fauno soberbio y bizarro... Vio un lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco, y estiró la mano para cogerlo... no había tocado el cáliz de la flor, cuando de él surgió de súbito una hada, en su carro áureo y diminuto*"<sup>62</sup> que la llevó al palacio del sol donde entre las danzas y los juegos amorosos de otras niñas anémicas con "*jóvenes vigorosos y esbeltos*" que la atraían y tomaban entre sus brazos, ella también se curó; "*sintió que su cuerpo y su alma se llenaban de sol, de efluvios poderosos y de vida*"<sup>63</sup>. A esta curación sobrenatural se contraponen la incapacidad del médico, grotesco Esculapio alabado por la madre de la heroína y toda la alta sociedad<sup>64</sup>. Autoreferencia al "*Velo de la reina Mab*", el cuento podría además evocar cualquiera de los encuentros de Pan con una mujer o ninfa, más probablemente con Sirinx, Pitis o Penélope. El palacio del sol, sitio donde es conducida la heroína por el hada, nos hace pensar en el palacio de Apolo, aunque el pasaje también nos recuerda la aventura de Psiquis. Sin embargo la descripción del baile con niñas anémicas en vez de menades parece asemejarse más bien a una bacanal ("*y bailó, gritó, pasó, entre los espasmos de un placer agitado; y*

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 73.

recordaba entonces que no debía embriagarse tanto con el vino de la danza"<sup>65</sup>). Lo que explica el contraste entre la milagrosa cura de la heroína y el médico-Esculapio, siendo Esculapio hijo de Apolo. Para decirlo en términos nietzscheanos se trata de la oposición entre apolonismo y dionisismo, lo que se ajusta perfectamente a la orientación general de la obra de Darío, privilegiando como en "*Palomas blancas y garzas morenas*" lo carnal o humano sobre lo divino, etéreo. Baco también representa como Apolo una hipóstasis del dios Sol original como nos damos cuenta al estudiar el templo de la Triada de la antigua Heliópolis. Ahora bien Ariadna abandonada por Teseo en una playa se deja morir. Baco indio (encarnado en el compañero de la heroína del cuento, "*de mirada primaveral... (con sus) frases irisadas y olorosas, de los períodos cristalinos y orientales*"<sup>66</sup>), al llegar de sus conquistas acompañado por su numerosa comitiva de entre la que destaca la figura de Pan, se enamora de ella y la vuelve a la vida. La iconografía antigua nos ha legado muchas representaciones de las nupcias y de la apoteosis de Baco y Ariadna en el carro del dios, símbolo órfico de resurrección. Entre todas las identificaciones mitológicas posible del "*Palacio del sol*" citaremos la alusión a Susana que hace Darío en notas. Según el mismo Darío el fauno de su cuento está inspirado en el fauno cincelado por el chileno Nicanor Plaza; sin lugar a equívoco el fauno dariano es el símbolo del arte y del ser latinoamericano como Pan en *Azul...*

"*El fardo*" y "*El rubí*" cuentan la historia de dos viejos trabajadores. En "*El fardo*" el tío Lucas después de perder su lancha de pescar se ve obligado a trabajar en el muelle donde su hijo muere al ser aplastado por un fardo inscrito con "*letras en "diamantes"*"<sup>67</sup>. Este motivo que integra la alegoría de la Crueldad como veremos después, nos permite establecer una semejanza entre "*El fardo*" y

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 48.

"*Estival*". El cuento habla del viejo tosco y el hijo de frágil salud y "*sangre negra*" en oposición a la riqueza representada por el "*grueso fardo*" con sus letras de diamante<sup>68</sup>, sucesivamente comparado con un pez<sup>69</sup> y un perro<sup>70</sup>, y asociado con triángulos y pirámides<sup>71</sup> (símbolos de la estructura social clásica), sugiriéndonos la idea del monstruo de la alquimia<sup>72</sup>. Las letras de diamante del fardo aluden a la cifra misteriosa de la Bestia del *Apocalipsis*, 13, 18 y 17, 5, la que primero aparece bajo la forma de un leopardo con patas de oso y fauces de león (13, 2), y después de un cordero que habla como serpiente (13, 11), referencias que nos ayudan a interpretar el carácter híbrido de las apariencias del fardo y su relación con las figuras de "*Estival*". El Dragón rojo arrojado a la tierra por San Miguel y sus ángeles (12, 7-10) intenta matar a la mujer y a su hijo (12, 3-6), vomitando un río de agua (12, 15), "*pero la tierra vino en auxilio a la mujer...(y) tragó el río*" (12,16). En "*El fardo*" ocurre al revés, al ser destruida la lancha por el mar el hijo queda a salvo para morir después aplastado por el fardo identificado con la Bestia, alegoría del poder (17,13) y del dinero (17, 4 y 18, 11), objetos de admiración de los hombres (13, 7). En "*El fardo*", como vimos, es el hijo y no la Bestia (13, 3) quien es herido de muerte. En "*El rubí*" acontece algo semejante sólo que aquí es la heroína y no su amante la que muere destrozada tratando de escapar. La figura del hijo en "*El fardo*" posee un halo crístico, su corta existencia reproduce los momentos esenciales de la vida, pasión y muerte de Jesús a quien recién nacido se le esconde de Herodes y más tarde casi adolescente se refugia voluntariamente en el Templo, al joven del cuento se le resguarda en un conventillo cada vez que se enferma para protegerle por su débil salud. Como Jesús fuente de salud y de vida, el joven con su

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>72</sup> V. *Rosarium philosophorum*, Stadtbibl. Vadiana, St Gallen, M.S. 394, f. 92.

trabajo lleva el bienestar y la cura a su familia. Su muerte llorada por su madre nos recuerda los momentos de la crucifixión y la deposición. Sin embargo hay varios elementos que nos llevan al mito de Laocoonte. La escena transcurre a orillas del mar. El fardo tiene "*letras en "diamantes" "como ojos"*"; las serpientes de mar "*encendidos ojos*" y "*amarran con grandes ligaduras*" a Laocoonte quien apuñalándolas les hace chorrear sangre negra<sup>73</sup>. Laocoonte es la contraparte de Cadmo, padre de Acteón citado por Hugo junto con Prometeo e Ixión. Cadmo es el héroe civilizador constructor de la ciudad. La figura de Laocoonte está ligada a la desaparición de la espléndida Ilión encendida por los pérfidos Argivos. Laocoonte ve a las serpientes atarazar a sus hijos cuando se disponía a sacrificar un toro a Neptuno; el tío Lucas ve perecer el suyo mientras "*se alistaba para ir a cobrar y desayunarse*"<sup>74</sup>. Laocoonte, antiguo sacerdote de Apolo, provocó la furia del dios al desposar a su esposa delante de su imagen. La mujer del tío Lucas "*llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundidad*"<sup>75</sup>. Todavía más claramente que "*El palacio del sol*", "*El fardo*" revela una predilección por lo dionisiaco: lo humano, lo carnal, en oposición a lo apolíneo. Así Darío desarrolla una crítica social a semejanza de Laocoonte que, desconfiado de la palabra de Sinón, advierte a los troyanos engañados sobre la desgracia que se les avecina.

### E) Mitos y alquimia en *Azul...*

Todos los textos estudiados parecen girar alrededor de las figuras de Pan y Apolo, salvo "*Palomas blancas y garzas morenas*" que evocando como "*El fardo*" el carácter nemesiaco de la guerra de Troya revela la oposición entre lo humano y lo divino en referencia a la dicotomía Pan-Apolo, optando por lo propio, lo que significa la superación de dicha dicotomía. Otra exclusión es "*El rubí*" de inspiración órfica al

---

<sup>73</sup> Virgilio, *Eneida*, Madrid, Fraile, 1994, p. 49.

<sup>74</sup> *Azul...*-Guaymuras, p.48.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.44.

igual que "*El sátiro sordo*", ambos hablan del advenimiento del poeta de América identificado con Pan. "*El fardo*" por su parte revela el carácter crístico de Pan, el Prometeo-Orfeo de Hugo.

Como hemos visto en la sección "*Cuentos en prosa*" encontramos una permanente referencia a la mitología antigua. En la sección titulada "*En Chile*" encontramos una alegoría crística. La fuente de inspiración de este proceso cronológico de evolución es *La leyenda de los siglos*. "*Album porteño*" y "*Album santiagués*" reúnen doce poemas.

"*En busca de cuadros*" muestra al poeta-Dios que sueña mirando desde arriba la ciudad. "*Acuarela*" por los nombres de las protagonistas es una alegoría de la Virgen y su madre. El iris que lleva Mary es el símbolo del matrimonio entre José y María, así como también el signo que anticipa el advenimiento. El ángel de la Anunciación tradicionalmente ofrece un lirio a la Virgen. Aquí como en "*El palacio del sol*" es evidente el significado sexual del motivo. "*Paisaje*" evoca el ambiente de la Navidad; los animales: la mula y el buey, posiblemente el trabajador sea José. "*Aguafuerte*" describe el lugar donde unos herreros semejantes a Cíclopes afanosamente forjan el metal mientras afuera una muchacha come uvas. Esta fruta símbolo entre otras del amor nos lleva a pensar en Afrodita y en su matrimonio con Hefaios. Hay también una doble referencia renacentista a la Creación. Vulcano arrojado del Olimpo por Júpiter fue quien enseñó las artes del metal a los hombres, quebrándose los miembros en su caída, pasaje que nos recuerda al Nommo dogón, Prometeo africano. La muchacha comiendo uvas nos evoca por su parte como en el *Hortus deliciarum* del Bosco la numerosa descendencia de Eva. Darío nos propone una alegoría típica del siglo XIX del advenimiento demiúrgico del artista-Prometeo, el establo siendo aquí transformado como en El Bosco o *L'Ystoire de Merlin* en forja demoníaca. "*La virgen de la paloma*", que refiere también al tema venusiano y a los *Evangelios apócrifos* donde Cristo niño infunde vida a palomas hechas de barro, aborda el tema de la creación artística, identificándola con el propio nacimiento de

Cristo. "...y él, poeta incorregible, buscó los labios de donde brotaba aquella risa"<sup>76</sup>, frase que evoca la relación amorosa del poeta con la musa en "*De invierno*" o "*Para una cubana*". "*La cabeza*" es la cabeza del artista, cíclope y diablo como lo llama Darío, llena del mundo que lo rodea "*como la endiablada mezcla de tintas que lleva la paleta del pintor*"<sup>77</sup>.

Con "*Album porteño*" recorrimos desde la concepción hasta la crucifixión donde el cráneo de Adán es redimido por la sangre de Cristo; estos poemas constituyen una alegoría del artista de tipo cosmogónica en que Dios es el mismo artista que reconstruye con su visión propia el mundo conocido. Así como "*El sátiro sordo*" es la recreación de un mito estacionario (pero refiere también a *Samuel*, 16, 14-23, lo que amplifica el aspecto mesianico del poeta identificándolo con David, como la oposición entre Norte y Sur en *Prosas Profanas* que es a la vez una referencia al mito de Quetzalcoatl y a *David*, II, 5-45), y "*El año lírico*" de las estaciones en relación simbólica con el origen del mundo, "*Album porteño*" es una cosmogonía (como lo muestra también la alusión a los Cíclopes de la forja de Vulcano), es decir una genealogía de la creación artística, como lo es también "*Album santiagués*". En ambos cada texto alude a un género o una técnica pictórica. En "*Acuarela*" de "*Album santiagués*" el poeta imagina su encuentro con una especie de Cenicienta del mundo real. "*Un retrato de Watteau*" es la descripción de una mujer admirándose delante de su tocador bajo la mirada de un sátiro en bronce que porta un candelabro (símbolo de la penetración física de la mujermusa por el arte como el lirio en "*El palacio del sol*"). El rapto de Europa en el plafón representa la superación del arte clásico por Darío tal como lo estudiamos en *Prosas Profanas*. "*Naturaleza muerta*" describe la impresión de realidad que dan las frutas falsas gracias al talento del artista. "*Al carbón*" recrea la actitud orante de una mujer. "*Paisaje*" es una escena de amor entre una hermosa rubia y un moreno gentil al resplandor del

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

crepúsculo. El sexto y último texto en referencia a Baudelaire trata del "Ideal" del "pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis"<sup>78</sup>, mujer "torre de marfil,... flor mística"<sup>79</sup> que pasa soberbia ante el artista, como un "sueño azul"<sup>80</sup>. "El ideal", último poema de "Album santiagués", prefigura a la musa blanca, "flor mística" inalcanzable de "Yo persigo una forma...", poema con el que concluye *Prosas Profanas*, momentos en los que el artista habla en primera persona, pues ya posee voz propia porque ha encontrado a su musa, aun imposible. El descubrimiento ("Acuarela") de la musa ("Divina Psiquis, dulce mariposa invisible", como escribe Darío en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*), encerrada como el Eros de Psiquis en su propia idealidad ("Un retrato de Watteau"), se alcanza gracias al arte que le da realidad ("Naturaleza muerta"), raptándola como el toro a Europa. La belleza transporta al artista a un plano divino ("Al carbón"). Pero el artista Pigmalión o Prometeo enamorado ("Paisaje") pierde su musa dándole a luz: "visión que deslumbra" ("El ideal"<sup>81</sup>).

La tercera parte de *Azul...* que aporta una nueva visión cosmogónica, está dividida en: "Primavera", himno al amor y al mundo edénico, salvaje y primordial; "Estival", que recrea el segundo momento de la Creación cuando aparecieron los felinos y las víboras, época saturnal en la que se tejieron los conflictos; "Autumnal", "historia... secreta.../llena... de poesía"<sup>82</sup> del origen, desde "las nieblas"<sup>83</sup>; "Invernal", donde se habla por primera vez de la humanidad, de su Creación implícitamente (ya se ha señalado "El

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 124ss.

*paisaje urbano en "Invernal"*<sup>84</sup>, que se opone al salvajismo de las estaciones anteriores), asocia el invierno al amor. El amor humano no es castigado; la instalación del poeta en el mundo del invierno favorece el nacimiento del amor, segunda Creación redimida de la culpa como en los casos de Deucalión y Noe, pues el invierno es identificado con el Diluvio en la simbología clásica sincrética entre los relatos bíblicos y las cuatro estaciones, notablemente utilizada por la iconografía moderna. De aquí, verdadero acto de fe del artista del siglo XIX, "*Pensamiento en otoño*" es un himno a la belleza y al amor humano. Al nivel estructural el hecho de que "*Invernal*" cierra el ciclo de las estaciones prefigura este himno, resaltando el carácter trágico, adámico o prometeico, del destino de la humanidad. Con "*Anagke*" se finaliza *Azul...* El poema expone la profunda meditación de Dios sobre su Creación que era toda amor, reprochándose por la muerte que la enturbia y que él mismo impuso. El valor simbólico y bíblico, más precisamente cosmogónico ("*Verano, estío, otoño, invierno, siendo/ cuatro tiempos, que el año dividieron/ en cuatro espacios...*" dice Ovidio, *Las metamorfosis*, Lib. I, 190-193) de las estaciones en *Azul...* se evidencia en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* que reutilizan los motivos de *Azul...* (esencialmente la estación de otoño). La estrofa doce de "*Canción de otoño en primavera*" con acentuada nostalgia recoge la dialéctica de "*Pensamiento de otoño*" en la que la primavera aparece asociada al Edén y por ende al Pecado original como en Poussin. Idénticamente la estrofa dieciocho del primer poema epónimo de *Poema del otoño y otros poemas* (1910) hace referencia al episodio de Ruth y Boaz que, en Poussin como en Hugo, simboliza el verano. En los cuatro primeros poemas de "*Intermezzo tropical*" que siguen a "*Poema del otoño*" están las horas del día confundidas con las estaciones y sus alegorías tradicionales como en la serie que Géricault realizó en Italia. En las primeras estrofas de "*Vesperal*" y de "*Canción otoñal*" nuevamente se identifica el Occidente con el crepúsculo sólo que aquí el advenimiento que se anuncia no es el del poeta prometeico como en *Azul...* sino el de

---

<sup>84</sup> Coloma, pp. 163ss.



América, más precisamente el de Nicaragua. Nicaragua país del mediodía, "*Midi, roi des étés*" para el poeta, mediodía en *Prosas Profanas*, país ignorado en "*Divagación*" y de la última estrofa de "*Era un aire suave...*" buscado afanosamente por el poeta a través de los cuatro puntos cardinales y desde el que una vez localizado es posible contemplar la totalidad: "*Es la isla de Cardón, en Nicaragua./ Pienso en Grecia, en Morea o en Zacinto./ Pues al brillo del ciclo y al cariño del agua/ se alza enfrente una tropical Corinto*"<sup>85</sup>, Corinto citada en "*Divagación*" a propósito de la Jonia de "*Era un aire suave...*" Arturo Andrés Roig planteará más tarde esta misma oposición entre el Occidente crepuscular y la América Latina matutina que "*canta... la alondra matinal en el alba de la primavera*" como Darío escribe a su musa Venus en "*A una estrella*"<sup>86</sup>.

Por todo este conjunto de elementos *Azul...* se inscribe dentro de una perspectiva latinoamericanista. Al mundo rico y ciudadano de mujeres blancas se opone la Cenicienta de "*Acuarela*". Con brazo de ninfa y pie pequeño en el zapato de tacones rojos la aristócrata santiaguesa de "*Un retrato de Watteau*" se contrapone no sólo a la Cenicienta de "*Acuarela*" sino que también a los monstruos: sátiros y sirenas que decoran su entorno. El arte y la cultura son el paradigma y la salvación de la monstruosidad física de la humanidad tal como se ve en "*La ninfa*", en paradójica concordancia con la diformidad moral que campea en el mundo egoísta y vanidoso de los grandes y de los dioses. "*Naturaleza muerta*" plantea el contraste en el plano artístico-cultural<sup>87</sup>. La sección "*El año lírico*" aborda lo mismo sólo que a nivel mitológico. "*Anagke*", palabra que significa "*Fatalidad*"<sup>88</sup> como lo recuerda D. Eduardo de la Barra, resalta de

---

<sup>85</sup> Darío, *Poesía*, Managua, Nueva Nicaragua, 1994, p. 368.

<sup>86</sup> *Azul...* Guaymuras, p. 161.

<sup>87</sup> V. Lily Litvak, "*Una 'Naturaleza muerta' - Rubén Darío derrota a Zeus y a Parrasio*", *Artefacto*, No 11, marzo-junio de 1995.

<sup>88</sup> V. *Azul...*, edición del Centenario, Managua, Nueva Nicaragua, 1988, p. 66.

manera irónica el carácter trágico de la vida marcada por la contraposición entre Dios y Satán en referencia a *Job*. "*Anagke*" es también la evocación del mito de Escila que transformada en alondra por haber traicionado a su padre fue devorada por éste metamorfoseado en águila. Así como Elena o Filomela, símbolo de la voz poética en Darío, Escila se relaciona con las intrigas del poder y del amor. Escila como Filomela (o Ariadna) es traicionada por un mozo. Al cortar la mecha de oro de su padre para entregarse a Minos, Escila sería la representación de la América hispánica que deshaciéndose del yugo español se entrega a los deseos de conquista del águila de América del Norte (ver también *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, en particular sobre la alondra como símbolo del advenimiento del pueblo latinoamericano los poemas XII a XIV). Tal hipótesis encuentra su confirmación en "*Canto a la Argentina*" donde la figura de Anagké simboliza nuevamente el destino trágico que a América impuso Europa. "*El año lírico*" opone entonces símbolos de la discrepancia y de la crueldad de los dioses (Adonis y Afrodita en "*Primaveral*", el príncipe de Gales y sus niños rubios en "*Estival*") a símbolos del amor y de la entrega al otro (las aves de "*Primaveral*", el amor del tigre asociado con Pan, Cupido y Citeres en "*Estival*", la relación del poeta creador del mundo con la mujer-musa en una concepción adámica de descubrimiento y "*Unión mística*" en "*Autumnal*", la paloma venusiana de "*Primaveral*" asociada con blancura, el despertar de Oriente, la aurora, el cielo azul, el recuerdo de la amada para el amante, la música celeste y la maternidad en "*Anagke*"). "*Invernal*" evocando a Hebe opone el frío que mata al pobre (noche fría, nieve frígida, invierno, como en "*El rey burgués*") al amor del poeta que representa el calor del fuego y lo negro. Igualmente "*Pensamiento en otoño*" opone el invierno a la mujer, Venus de abril, eterna primavera, y al amor de pareja, a los que el poeta dedica un himno. "*Estival*", que nos recuerda "*La mort du loup*" de *Les Destinées* de Vigny<sup>89</sup>, es una alegoría de la Crueldad tal como

---

<sup>89</sup>"*La Flûte*", otro poema de *Les Destinées*, habiendo también inspirado a Darío, en este caso, ya lo hemos dicho, a "*El Rey burgués*" y "*El sátiro sordo*".

podemos ver en los libros de emblemas<sup>90</sup>. Las letras de diamante del fardo representan igualmente el corazón duro, como el pecho de diamante de las figuras de la Crueldad. "*Al carbón*", que describe una mujer orando en la oscuridad, como "*Autummal*" habla de una trascendencia de tipo religioso de lo blanco a través de lo negro. De ahí que la mujer blanca de "*boca roja que pedía el beso*" amante del hombre moreno de "*Paisaje*" en "*Album santiagués*" es como la hembra de "*boca bermeja*" de "*Primaveral*" o la mujer de "*Invernal*", "*Venus*" y "*De invierno*", alegoría como en *Prosas Profanas* de la musa blanca que se entrega al poeta de América. "*El ideal*", retomando lo misma dialéctica que "*La cabeza*" o "*Autummal*", identifica el ideal, lo blanco, el alba, el azul y la musa con el país encantado ("*Paisaje*" de "*Album santiagués*") que en *Prosas Profanas* se identifica claramente con América.

Ahora bien una vez constatada la unidad de motivos en la obra dariana la misma recurrencia de estos nos incita a proponer una interpretación alegórica de *Azul*... Es oportuno volver nuevamente a la cuestión del origen del significado de este título, pero esta vez refiriéndonos a Mallarmé, autor de dos celebres poesías tituladas "*L'après-midi d'un faune*" (1876) y "*L'Azur*" (1866) evidentemente de simbología alquímica. En "*L'Azur*" Mallarmé opone el azul celeste del cielo a la materia: "*Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! donne, ô matière,/ L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché/ A ce martyr qui vient partager la litière/ Où le bétail heureux des hommes est couché,/ Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée... N'a plus l'art d'attifer la sanglante idée,/ Lugubrement bâiller vers le trépas obscur.../ En vain! L'Azur triomphe et je l'entends qui chante/ Dans les cloches... et du métal vivant sort en bleus angélus!/ ... Où fuir dans la révolte inutile et perverse?/ Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!*" Aquí el Ideal se vuelve sospechoso y el mal atractivo como en la poesía de Baudelaire que reaccionó a la poesía de Hugo. En "*L'après-midi d'un faune*" Mallarmé describe a un sátiro idólatra asociado al rojo de la carne y de la sangre que aspira a la muerte y al

---

<sup>90</sup>V. José Luis Morales y Marin, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.

amor y poseyendo a Venus se condena a sí mismo. Este sàtiro se opone al azur, falso. Y al bañarse como en una fuente en los ojos azules de la ninfa y en su caliente vellón su soplo asciende de nuevo al cielo. La cabeza vacía del poeta, el color rojo y el metal son símbolos alquímicos. Las campanas podrían evocar la unión en el aire del fuego y del agua<sup>91</sup>. El carácter mesiánico de Pan, que se encuentra también en "*Verlaine*" de *Prosas Profanas*, refiere a la oda a Pan de Virgilio en la cual el rostro del dios simboliza el fuego, su barba el fuego y el aire, su piel la estrellas, y la flauta de siete cañas los siete cielos, o a Servio en el que las astas del dios representan los rayos del sol y sus cuernos la luna.

Numerosos motivos de la obra dariana tienen un trasfondo alquímico: palacios de cristal, reyes, princesas o ninfas desnudas, pavos reales, y parejas de enamorados. En *Prosas Profanas* el poeta-alquimista se propone encontrar la verdadera clave del jardín de las Hesperides en su búsqueda heroica del vellocino de oro. La última parte de la edición de 1901 nos revela que como el alquimista en la concepción hindú el poeta busca como transformar el cuerpo, mortal y corruptible, en inmortal y divino. Podemos citar varios símbolos alquímicos evidentes en *Azul...*: el verso de oro<sup>92</sup>, las referencias a Alberto Grande, Averroes, Raimundo Lulio, "*las fórmulas aristotélicas... cábala y nigromancia*" así como también a la Piedra Filosofal<sup>93</sup>, la química<sup>94</sup>, lo rojo que brota de lo blanco<sup>95</sup>, la cabeza<sup>96</sup>, la música celeste de "*Anagke*"<sup>97</sup>, el "*arca extraña*" del "*terrible*

---

<sup>91</sup>V. Stanislas Klossowski de Rola, *Alquimia*, Madrid, Debate, 1993, fig. 36.

<sup>92</sup>*Azul...*-Guaymuras, p.54.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p.63.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.66.

<sup>95</sup>*Ibid.*, p.69.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p.99.

<sup>97</sup>*Ibid.*, pp. 136-137.

taller"<sup>98</sup>, el "*camino de Gloria, donde hay que andar descalzo sobre cambroneras y abrojos; y desnudo, bajo una eterna granizada*"<sup>99</sup>. Podemos también ver en "*La cabeza*" la imagen alquímica de Atena, o sea la lluvia de oro que encontramos por ejemplo en las obras de Glauber o de Michael Maier. Como lo recuerda Julio Valle-Castillo<sup>100</sup> numerosos escritores desde Octavio Paz hasta Cathy Login Jrade pasando por Ricardo Gullón y Anderson Imbert señalaron "*la corriente central "de ocultismo que atraviesa la obra de Darío"*".

Según las teorías budista, zen y sufi, en el proceso de iluminación que acontece durante la búsqueda de la Piedra Filosofal, se forma el núcleo espiritual, el hombre materia y alquimista de la Gran Obra debe cambiarse en el divino cinabrio según dice la alquimia china para igualar a los dioses a través de la fundición ritual, es decir el pasaje en la forja, los hornillos alquímicos de la tradición europea en los cuales la Piedra Filosofal pasa del blanco al rojo. Es ese mismo proceso de identificación entre el poeta-Dios y su obra-mundo que nos revelan "*La ninfa*", "*El velo de la reina Mab*", "*El pájaro azul*", "*La cabeza*" o "*El ideal*". "*El rubí*", "*Aguafuerte*" y "*De invierno*" nos hablan explícitamente del pasaje del blanco al rojo. De ahí nace la Piedra Filosofal. La Obra ha de llevarse a cabo en primavera, estación de "*El palacio del sol*", "*La muerte de la emperatriz de China*" o "*Echos*", pero también primera estación de "*El año lírico*". *Azul...* nos descubre de manera alegórica el proceso alquímico en sus distintas etapas. Devorado por Cerbero ("*El fardo*") en ocho ocasiones por mediación del fuego secreto el sujeto, tras haber descubierto la materia prima mineral y metálica de la Gran Obra de la teoría sanscrita: Adán (el hombre salvaje del "*Rey burgués*"), y limpio de impureza (el poeta harapiento de "*La canción del oro*" que nos evoca también al Loco del Tarot), queda listo para ser cocido en el interior

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>100</sup> Julio Valle-Castillo, "*Rubén Darío y el poema gráfico de América*", *Nuevo Amanecer Cultural*, sábado 7 de febrero de 1998, p. 1.

del Huevo hasta alcanzar la perfección ("*Aguafuerte*"). Tenemos aquí también una relación con la mitología clásica:

*"Zeus fulmina a los Titanes. De sus cenizas nace la raza humana, que tiene del origen de sus antepasados lo que en ella hay de terrestre y de bestial, pero posee también en su alma otro elemento, divino, que se debe a Dionisos devorado. La tarea del hombre es, pues, librarse de lo que en él hay de "titánico", despertar, purificar el elemento divino, dionisiaco, que también posee. Tales fueron las leyendas y las enseñanzas del orfismo"*<sup>101</sup>.

En esta perspectiva la alternancia en *Azul...* entre cuentos de muerte y cuentos de resurrección toma todo su valor. Dentro del huevo los dos principios uno masculino, caliente y solar, el otro femenino, frío y lunar, se interactúan mordiendo salvajemente ("*Estival*") hasta pudrirse y disolverse en nigredo líquido, esta oscuridad superior a todas las otras porque "*no hay generación sin corrupción*". A esa etapa, que anuncia el nacimiento de un niño en Belén ("*Album porteño*"), sucede la etapa en la que el Mercurio vuelve en el microcosmos (b*Album santiagués*) del Huevo recibiendo las influencias celestiales y purificadoras ("*Al carbón*") y vuelve a caer sobre el continente que ha de emerger finalmente ("*Autumnal*"), mientras aparece un sinfín de hermosos colores llamado Cola de Pavo Real (los "*iris hechos trizas... (con) un color de lapislázuli y una humedad radiosa*" que describe Darío<sup>102</sup> en "*Acuarela*" de "*Album porteño*" alude a la mujer Iris<sup>103</sup>). Al final de este segundo trabajo el Rey Rojo o Azufre de los Sabios sale del vientre de su hermana Isis o el Mercurio, Rosa Alba, la Rosa Blanca, para reunirse en el Fuego del Amor (Sal o Fuego Secreto) con la Reina Bendita (al igual que Cadmo atraviesa la serpiente con su lanza) dando así a luz a la Piedra Filosofal ("*Invernal*", "*Pensamiento en otoño*"). Darío propone entonces

---

<sup>101</sup> Georges Méautis, *Mitología griega*, Buenos Aires, EDICIAL, 1995, p. 90.

<sup>102</sup> *Azul...*-Guaymuras, p. 96.

<sup>103</sup> V. Bib. Apost. Vaticano, Cod. Pal. lat. 1066, f.223.

de ver en el poeta un alquimista. *"Pocos artistas son verdaderos alquimistas: hay demasiados que trabajan siguiendo los principios de la química vulgar. Estos últimos, basándose en este arte, divulgan todo tipo de sofismas y los impostores los utilizan para, después de haberse arruinado ellos, arruinar a otros. (Su arte) se hubiera despreciado por todas estas razones de no haber existido otras más fuertes para valorarlo, ya que muchos de sus descubrimientos han sido muy útiles para la humanidad. Los verdaderos alquimistas no se vanaglorian de sus conocimientos; no pretenden engañar a la gente para conseguir dinero, porque, como Morien dijo al rey Calid, el que lo tiene todo, no necesita nada. Dan sus riquezas a los necesitados. No venden su secreto y, si transmiten su conocimiento a unos cuantos amigos, es sólo a aquellos que creen que se lo merecen y que lo utilizarán de acuerdo con la Voluntad Divina. Conocen la Naturaleza y sus mecanismos, y utilizan este conocimiento para alcanzar, como dice San Pablo, el del Creador"* escribe Don Pernety en su *Dictionnaire Mytho-Hermétique*<sup>104</sup>, recordándonos los poetas del "Rey burgués" y "El rubí". Pero si el poeta puede obtener esta suprema sabiduría es porque: *"Porfirio, en su tratado sobre las sensaciones, nos dice que la visión no se produce por un cono ni por una imagen ni por ningún otro objeto, sino que es la mente, estableciendo conexión con los objetos visibles, la que se ve así misma en dichos objetos, que no son sino ella misma, dado que la mente abarca todo y que todo lo que existe no es sino la mente, que contiene cuerpo de todas clases"*<sup>105</sup> según dice la teoría gnóstica.

El manejo de los colores tiene aquí su significación. Mientras el negro Saturno, que echando por la boca a sus hijos simboliza a la materia prima una vez humedecida y calentada adecuadamente, se relaciona con la turquesa, el sol se asocia con el zafiro, piedra muchas veces citada por Darío en su obra<sup>106</sup>. Así el color verde de la primavera en "Echos" o indistintamente garzo o verde de los ojos de Atenea, que evoca el grado primordial de la obra, el Caos, que

---

<sup>104</sup> Cit. por Klossowski, p. 13.

<sup>105</sup> Klossowski, *ibid.*, p. 18.

<sup>106</sup> V. por ejemplo *Historia de mis libros*, o *Azul...*-Guaymuras, p. 78.

hay antes y durante la putrefacción, se complementa con el grado último, azul, del sol, sombra de Dios, oro de los filósofos ("encarnación de éter"<sup>107</sup>), que se opone al oro falso de la ciencia humana. Además, esta ambivalencia que mantiene Darío en el poemario entre los dos colores parece resolverse en la figura del dios azteca del Sol Chalchihuitl<sup>108</sup>, en cuanto éste es símbolo de renovación (renovación que se puede interpretar en la perspectiva dariana tanto como la regeneración del proceso de superación alquímica que como el renacimiento modernista que el nicaragüense aportó a la literatura de su época). El azul es símbolo del dominio del hombre sobre su destino: el Agente Mágico Universal: Azoth y la región de Magnesia (ver "*Anagke*" y la concepción prometeica del artista en *Azul...*). Como nos lo revela "*El palacio del sol*" la alquimia es Panacea, Fuente de Vida, Medicina Universal. El juego de los colores tiene entonces en *Azul...* un doble valor simbólico: de rebelión como en Baudelaire: "*L'oeil d'azur (étant) vaincu par l'oeil noir*" ("*Lesbos*"), y por ende de superación y advenimiento como en el *Apocalipsis* y "*El fardo*". Es en la reunión alquímica del alma (principio femenino) y del poeta (principio viril) que, en "*Palomas blancas y garzas morenas*" o "*De invierno*" como en el primer poema sin título de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (estrofas 6 y 9-10), se opera tal trascendencia, tal advenimiento del divino cinabrio, de lo rojo, color-símbolo como lo negro de lo Americano tanto en *Azul...* como en *Prosas Profanas*. El proceso de alcance de un ser propio se desarrolla en los dos poemarios a través de la alegoría musical, la alquimia siendo Arte de Música, la Sal Armónica, tercer componente del Arte es representada como en *Prosas Profanas* por la estrella de Belén junto con Pan, hijo de Mercurio, músico cuya cabeza y cuerpo componen el jeroglífico del mercurio de los filósofos, solar y lunar a la vez.

---

<sup>107</sup> *Azul...*, *ibid.*, p. 61.

<sup>108</sup> V. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Laffont/Jupiter, 1988, art. "*Blen*", p. 131.



## F) *Azul...* “en question”

El título *Azul...* con puntos suspensivos acusa la significación múltiple: alquímica, huguesca, baudelairiana y mallarmeana del color azul y nos introduce a la problemática latinoamericanista del poemario, evidente en sus motivos, dándonos nuevas y definitivas luces sobre la cuestión de la supuesta orientación esencialmente estética de Darío antes de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, que nos autorizan a pensar que hay una continuidad en su creación desde *Epistolas y Poemas*. Este estudio demuestra que, más allá del discurso social, *Azul...* no solamente plantea el problema del individuo en la sociedad capitalista moderna, sino que también se interroga sobre el estatus de América en el mundo, lo que al reconocer una ciudadanía nacional nos permite hablar en el más estricto sentido etimológico de la orientación política de *Azul...* En esta medida comprendemos el carácter mesiánico del poeta, típico de la mitología del siglo XIX acerca de la formación de sí, ora en las armas y el heroísmo viril, ora en el talento oratorio o las artes y letras<sup>109</sup>. Esta superación nacional a través del advenimiento de un individuo, que se encuentra también en Dostoievsky, Hugo o Michelet, toma en Darío acentos que confirman las tesis de Fanon acerca de los conflictos en la relación negro-blanco. *Azul...*, influenciado entre otros por Martí (especialmente en "*Walt Whitman*"<sup>110</sup>) nos da cuenta del pensamiento latinoamericano y liberal de una época.

---

<sup>109</sup>V. Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la familia*, Madrid, Taurus, 1991, t. 8, p. 165.

<sup>110</sup>Como lo recuerda Coloma, pp. 177-178.